Despre polifonie

de ZENO VANCEA

În studiul precedent am arătat că timp de milenii — cu puține excepții probabil în toate părțile lumii [1]) — oamenii nu au cunoscut altă muzică decît cea constînd numai din melodie, însoțită poate de sunetele unor instrumente primitive de percuție, de *ison* sau de forme accidentale de *heterofonie.*

Cîntecele autentic țărănești din Europa de Sud-Est și din Balcani și-au păstrat în practica populară pînă azi aceeași arhaică structură univocală ; înveșmîntarea armonică a apărut abia cu cîteva decenii în urmă sub influența culturii urbane, armonizarea lor fiind în bună parte opera tarafurilor lăutărești de profesie.

Căutînd a descoperi cauzele atît de îndelungatei rămîneri la același mod de exprimare a muzicii, în timp ce toate celelalte arte au cunoscut o continuă transformare, datele care ne-au fost păstrate cu privire la practica muzicală a popoarelor europene din jurul Mediteranei ar putea sluji la lămurirea acestor cauze. Astfel, pare acceptabilă explicația că — spre deosebire de unele popoare din Nordul Europei la care s-a manifestat de timpuriu o rudimentară sensibilitate armonică — mediteranienii, începînd cu vechii greci, fiind înzestrați cu un simț primar melodic, chiar această formă unidimensională a muzicii, melodia, le-a putut oferi satisfacții estetice depline. Aceasta poate fi dedusă și din scrierile filozofilor greci din antichitate ca Damon, Platon și Aristotel, care vorbesc de efectul ce îl exercită muzica asupra ascultătorilor în funcție de structura modală a melodiilor.

În lucrarea sa intitulată *Politica,* Aristotel, vorbind despre muzică subliniază caracterul emoțional diferit al melodiilor, în funcție de modurile care stau la baza lor ; „Natura modurilor este atît de deosebită încît ascultătorul va fi de fiecare din moduri altfel impresionat ; cel mixolidic îl întristează și îl deprimă, cele vesele îl înviorează, iar în timp ce modul frigic îl entuziasmează, dintre toate celelalte moduri doar cel doric îi dă o stare de liniște". [2]).

Deosebirile de sensibilitate muzicală care au existat în trecut între Sud și Nord, au fost scoase în evidență de mai mulți muzicologi din secolul nostru. Astfel de pildă, *Hans Joachim Moser* [3]) afirmă cu mult înainte de apariția în secolul al XII-lea a polifoniei culte : „Pretutindeni pe teritoriile locuite de populații celto-germano-slave s-a manifestat o gîndire muzicală care, în felul ei, era fundamental deosebită de sistemul pur orizontal-linear al clasicismului sudic, din care în evul mediu s-au născut glasurile bisericești".

Peter Wagner [4]) este de părere că : „În ceea ce privește sursele ei, teoria muzicală sud-europeană-romană este mai veche și se sprijină pe teoria consonanțelor vechilor greci, fiind deci de natură speculativă... cealaltă, nord-germanic-scandinavă, care nu este atît de timpuriu atestată ca și polifonia din sud-estul Europei, este empirică, fără a fi împovărată de speculații și este bazată pe cîntatul în terțe-sexte al popoarelor nordice".

La aceeași concluzie ajunge și Robert Lachmann [5]), cînd spune că : „În Europa de nord, în Rusia și în Caucaz, terțele și sextele sînt expresia simțului armonic".

Cu mult înainte de formularea acestei teorii de către muzicologi contemporani, însemnările călugărului Girardus Cambriensis, născut în anul 1147 în Walles — Anglia, conțin prețioase indicații în ceea ce privește diferențele care existau acum opt secole între prac-

[1]) Într-un studiu despre muzica africană din *Histoire de la musique* (apărută sub direcția lui R. Manuel, Ed. Gallimard, Paris, 1960), autorul studiului, Gilbert Rouget, arată (la pag. 222—223) că un anumit gen de polifonie rudimentară, vocală și instrumentală, constituie un mod obișnuit de exprimare muzicală chiar și a unor triburi africane care, ca de pildă, Pigmeii, Boshimanii, Bororo etc., au rămas pînă azi într-o stare de înapoiere. Apariția polifoniei în aceste părți ale lumii neputînd fi atribuită unei influențe exterioare, s-ar putea presupune că acest mod de cîntare face parte din practica muzicală a africanilor încă din timpuri străvechi, înainte ca ea să fi fost inventată de europeni.

[2]) Citat de Zoltay Denes în *Ethos und affect,* Ed. Akademiai Kiadó, Budapesta, 1970, pag. 44.

[3]) H. J. Moser : *Geschichte der deutschen Musik* (Stuttgart, vol. I, pag. 8)

[4]) Peter Wagner : *Uber die Anfänge des mehrstimmigen Gesanges* în *Zeitschrift für Musikwissenschaft,* 1926, pag. 2.

[5]) Robert Lachmann : *Zür aussereuropäischen Mehrstimmigkeit* în *Handbuch der Musik geschichte,* Wildpark-Potsdam, 1929, p. 13.

https://biblioteca-digitala.ro

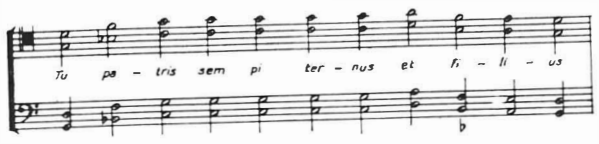
tica muzicală populară din nordul Europei și cea din Franța. În *Descriptio Cambriae*, Girardus, (care a întreprins două călătorii pentru studii la Paris), afirmă că, spre deosebire de Franța, unde melodiile populare sînt cîntate numai pe o singură voce, în Walles oamenii din popor acompaniază melodiile în terțe, și aduce în sprijinul afirmației sale următorul exemplu în notația vremii (descifrat și transcris în notația modernă abia în 1912).

„Imnul Sfîntului Magnus"

Apariția polifoniei poate fi atribuită deci întîlnirii în anumite condiții prielnice a sensibilității muzicale mediteraniene cu aceea a Europei de Nord. Aceste condiții au fost create prin înființarea în secolul XIII a universității *Sorbonne*, Parisul devenind astfel centrul spiritual al Europei, unde datorită numărului considerabil de studenți veniți din multe țări ale Europei, mai ales a celor ce studiau teologia, s-au încrucișat diverse curente culturale ale vremii.

Cert este faptul că pasul hotărîtor de la muzica unidimensională la cea de forme mai complexe, rezultînd din cuplarea a două, apoi a mai multe voci simultane, este legat de numele a cîtorva muzicieni francezi. În genul muzicii liturgice, de acelea ale lui Magister Leoninus și Perotinus Magnus, iar în domeniul muzicii laice de numele lui Adam de la Halle, care, sprijinindu-se probabil pe încercările unor predecesori rămași anonimi, au dat pentru prima dată o formă concretă unor posibilități expresive, ce se aflau în stare latentă în unele forme mai vechi ale cîntării bisericești.

Pentru a putea participa în cadrul serviciului religios la executarea în colectiv a unor cîntări rezervate masei credincioșilor, se înrădăcinase, probabil încă de prin primele secole ale creștinismului, obiceiul de a însoți o melodie gregoriană, cîntînd aceeași melodie la ovinte sau la cvarte paralele (întregite uneori cu octava, executată de o a treia voce), potrivit deosebirilor de registru ale celor ce cîntau. Intervalele menționate, fiind perfect consonante, și astfel gradul lor de contopire deosebit de mare, acest mod de cîntare, cunoscut în istoria muzicii sub numele de *organum*, dădea impresia unei cîntări la unison.

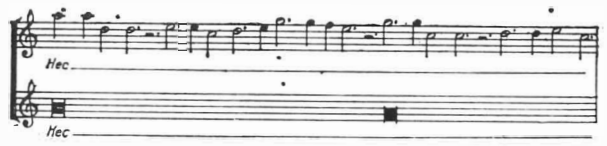


„Organum" (dublu) de Hucbaldus (n. cca. 930)

„Organum" (sec. 13)

Noul mod de a cînta pe mai multe voci, deosebit de cel practicat în organum, cu consecințe atît de importante pentru dezvoltarea viitoare a artei sunetelor — consta în întreruperea mișcării consecvente paralele a vocilor și în introducerea mersului în *sens contrar* a melodiei însoțitoare inventată de compozitor, față de aceea a melodiei gregoriene. Astfel, spre deosebire de *organum*, de *faux bourdon* (care a apărut mai tîrziu, în secolul al XV-lea) și de *cantus gemellus*, în care melodia însoțitoare era și ea identică cu aceea a melodiei gregoriene date *(cantus firmus)*, în noua formă a muzicii pe mai multe voci, melodiile însoțitoare dobîndeau un profil și un caracter expresiv propriu.

Începutul a fost făcut de *Leonin*, cu lucrări corale compuse la două voci. Mai simple erau cele numite *conductus*, în care fiecărei note din cantus firmus îi corespundea o notă a melodiei inventate, avînd aceeași durată. O formă mai evoluată o reprezenta *Discantus*, prin faptul că melodia inventată de compozitor se desfășura mai liber, deasupra cîte unui sunet de durată mai lungă a cantus firmusului evoluînd cîte o frază melodică alcătuită dintr-un număr mai mare de sunete de durată mai scurtă.



Leoninus (sec. 12) [6])

Perotin, în posesia unei experiențe mai mari a compus în afară de cîntări religioase pe 2 voci (duplum) și numeroase altele pe trei (triplum) și 4 voci (quadruplum).

---

[6]) Publicat în *Handbuch der Musikgeschichte* de Guido Adler. Universal Ed., Viena, 1924, pag. 208.
[7]) Ibidem.

https://biblioteca-digitala.ro

Perotinus „Triplum“ [7])

Această perioadă de cristalizare a polifoniei, cunoscută în istoria muzicii sub numele de *Ars Antiqua*, care a durat pînă la începutul secolului XVI-lea, are drept principală caracteristică de stil, inventarea de către compozitor a melodiei însoțitoare în spiritul gregorianului cu folosirea aproape exclusivă a măsurilor ternare.

În urma inevitabilei apariții a unor intervale disonante, s-a impus necesitatea de tratare a acestora în mod satisfăcător pentru auz, prin *rezolvarea* lor într-un interval consonant.

Pe vremea începuturilor muzicii polifone, pentru soluționarea problemelor ridicate de mînuirea mai multor voci suprapuse, compozitorii nu se puteau bizui decît pe auz, căci în acea epocă de formare a tehnicii polifone, muzicienii nu aveau încă noțiunea acordurilor, teoria acestora fiind formulată abia în secolul al XVI-lea în lucrările lui Zarlino [8]). Primii polifoniști nu aveau decît noțiunea de intervale, consonante și disonante, ce rezultau în sens vertical din întîlnirea a 2 sau 3—4 voci suprapuse.

În vechea polifonie predomină forța energetică a liniei, a desfășurării melodice pe plan orizontal — de aici și denumirea de stil linear — stil deosebit de acela în care, în creația unor perioade următoare, melodiile suprapuse vor asculta, în măsură crescîndă, de considerente de ordin vertical acordic, exprimarea pe mai multe voci îmbrăcînd forma de *contrapunct armonic* [9]. Totuși, chiar și pe vremea începuturilor polifoniei, cînd simțul armonic era încă slab dezvoltat, compozitorii au trebuit să țină seama de mersul vocilor suprapuse și sub aspect vertical, de efectul consonant sau disonant al melodiilor simultane, de impresia produsă asupra urechii ascultătorilor. Această necesitate de organizare și pe plan vertical a primelor compoziții polifone marchează începutul procesului lent de dezvoltare a simțului armonic.

Desigur, la această dezvoltare au contribuit înainte de toate instrumentele care, ca lăuta, orga, cemballo etc., au putut oferi muzicienilor un contact direct cu armonia, fiind posibilă la aceste instrumente intonarea acordurilor izolate precum și înlănțuirea acestora.

În măsura în care simțul armonic se dezvolta tot mai mult, el exercita influența sa într-o măsură crescîndă asupra modului de organizare a țesutului de melodii suprapuse. În acest sens trebuie înțelese cele afirmate de către muzicologul René Leibovitz, unul dintre exegeții sistemului dodecafonic serial, care referindu-se la polifonia Renașterii afirma că: „Ceea ce era valabil pentru muzica modală a secolului XVI este în același mod valabil și pentru muzica tonală începînd cu secolul XVII. Nu numai că muzica devine (în mod conștient) din ce în ce mai armonică, dar cînd ea se crede și se vrea pur contrapunctică (ca de pildă în fugi) ea este guvernată de considerente armonice. La inventarea tuturor vocilor stă la bază necesitatea de a putea forma în organizarea suprapunerii vocilor acordurile tipice ale tonalității, capabile de a o exprima [10]). Cu privire la sistemul dodecafonic serial, Leibovitz arată că numai în cadrul acestui sistem invenția melodică a compozitorului se poate manifesta într-o desăvîrșită libertate pe plan orizontal, nefiind îngrădită de nici o restricție armonică. Trebuie observat însă că libertatea deplină a desfășurării vocilor pe plan orizontal, din sistemul dodecafonic — serial, face ca muzica compusă pe baza acestui sistem să piardă aproape în întregime tensiunea ei verticală.

Între primele manifestări ale polifoniei și acela reprezentînd gîndirea dodecafonic-serială, s-au succedat mai multe perioade stilistice, fiecare găsind soluții proprii în rezolvarea echilibrului între cele două forțe divergente, cea orizontal-melodică și cea vertical-armonică [11]).

În cele ce urmează vom căuta să înfățișăm, pe bază de exemple, deosebirile existente în privința modului de rezolvare a acestei probleme, proprie dezvoltării muzicii europene de la apariția polifoniei pînă astăzi.

---

[8]) Gioseffo Zarlino (1517—1590) — Maestru de cor al catedralei San Marco din Veneția, autor al lucrării *Instituzione armonichi*.

[9]) Termenul de *contrapunct*, știința de a mînui mai multe melodii simultane, vine de la semnele primitive de notație, de pe vremea începuturilor polifoniei, constînd din puncte fixate pe portativ, fiecărui punct cu care era notat *cantus-firmus*-ul, corespunzîndu-i un punct al melodiei însoțitoare. Executarea simultană a mai multor melodii a făcut necesară și înlocuirea vechii notații, care indică numai urcarea și coborîrea melodiei gregoriene dar nu și durata sunetelor cu semne care precizau în mod exact durata fiecărui sunet al melodiilor suprapuse.

[10]) *Introduction à la musique a douze sons*, Ed. l'Arche, Paris, 1949 p. 66—67.

[11]) Polifonia și armonia reprezintă noțiuni contrare ce nu pot fi conciliate între ele. Armonia este totdeauna *univocală*, *plurivocalitatea* ei este numai aparentă: căci în realitate, liniile rezultă din despicarea acordurilor în sunetele din care sînt alcătuite formînd în succesiunea lor straturi suprapuse. Paul Becker: *Musikgeschichte als Geschichte der musikalischen Formwandlungen*, Ed. Deutsche Verlagschtalt, Stuttgart 1926, p. 97.

https://biblioteca-digitala.ro

Vom începe prin a arăta că modul de exprimare muzicală pe mai multe voci s-a răspîndit într-un timp destul de scurt, nu numai în Franța dar și pe teritoriul Italiei, iar apoi, în cursul secolelor următoare, și în alte țări occidentale. Ceea ce constituie un fenomen deosebit de interesant pentru acea epocă este faptul că, — fiind cunoscută rezerva majorității oamenilor față de inovațiile în domeniul muzicii — arta cea nouă a cîștigat adepți într-un timp scurt atit în rîndul muzicienilor cît și în acela al maselor, și s-a impus nu numai în cadrul liturgic — ceea ce s-ar putea explica prin sprijinirea bisericii —, dar și în domeniul muzicii laice.

Pe la începutul secolului XIV apare *Ars Nova,* — (cum a fost numită creația nouă de către Philippe de Vitry, unul dintre teoreticienii timpului) — care a însemnat un considerabil progres față de cea „Antiqua" din secolul precedent, nu numai în ceea ce privește o mai mare varietate ritmică, prin introducerea și a măsurilor binare, ci avînd ca rezultat o mai mare libertate a mișcării vocilor, implicit și prin creșterea însemnată a posibilităților expresive.

În Franța, pe lîngă numeroși cultivatori ai muzicii religioase, se ivește și un reprezentant al celei laice în persoana lui Guillaume de Machault (1305—1377), muzician de geniu, — care a compus un număr mare de balade, rondouri, virelais-uri (cîntec de dans în formă de *rondo)* pe o singură voce sau 2—3 voci, cu acompaniament instrumental.

În compoziții s-a folosit de *sistemul isoritmic,* constînd în menținerea consecventă a aceluiași ritm în toate vocile suprapuse, ele fiind deosebite numai ca desen melodic, procedeu oarecum asemănător cu unele tehnici componistice apărute în muzica contemporană, prin organizarea materialului sonor pe baza unor anumite principii matematice.

Guillaume de Machaut (m. 1372) — „Baladă franceză" (cu text dublu, cîntat simultan).

Arta polifonă care s-a dezvoltat în Italia în secolul XIV-lea paralel cu *Ars Nova* din Franța, și care spre deosebire de cea franceză poartă numele de *Ars Nova Florentina* (de la orașul Florența, principalul centru muzical italian al timpului) are drept caracteristică pătrunderea în muzica cultă a intonațiilor provenite din cîntecele și dansurile populare și astfel o mai mare flexibilitate melodică și ritmică. În timp ce aportul italienilor (Francesco Landino, Jacopo Todi, Jacopo da Bologna, Iohannes de Cascia etc) la dezvoltarea muzicii religioase din secolul XIV era neînsemnat, meritele lor sînt cu atît mai mari în domeniul muzicii laice. Purtînd denumiri diferite ca: Ballata, Cascia, Madrigal, piesele corale polifone, inspirate din versurile lui Petrarca și Dante și a predecesorilor acestora ca Gino da Pistoia, Guido Cavalcanti și alții, dovedesc un însemnat proces de laicizare a vieții și a artei muzicale. Caracterul lumesc al muzicii italiene se accentuează și mai mult în secolul următor (XV) în genul *Frottolei,* gen în care, spre deosebire de caracterul liniar-orizontal al creației polifone a școlii franco-flamande din acea vreme, tendința spre afirmarea vertical-acordică a construcției muzicale iese mai clar în evidență.

Aproape concomitent cu adoptarea de către muzicienii din Italia a scrierii pe mai multe voci, acest mod de exprimare muzicală s-a răspîndit și în Anglia unde, dat fiind simțul armonic mai evoluat al englezilor, acesta s-a manifestat într-un mod de organizare al vocilor suprapuse ce urmăreau încă de pe vremea aceea un mai mare efect al rezultatului vertical.

Reprezentative pentru începuturile muzicii polifone engleze sînt lucrările compozitorilor Leonard Powel și John Dunstable.

Dunstable: „Sancta Maria"

Mai tîrziu, stilul polifoniștilor englezi — și în aceeași măsură și acela al compozitorilor spanioli — nu se va deosebi în mod esențial de acela al Europei occidentale care, printr-o influențare reciprocă a culturilor muzicale din diferite țări apusene, va dobîndi un caracter unitar [12]).

[12]) „Civilizațiile medievale se manifestă la un nivel prenațional sau internațional și nu sub formele ce corespund concepției moderne despre națiune; ar fi deci lipsit de valoare și anacronic de a căuta să descoperim stilurile naționale în întregime dezvoltate în muzica medievală. Cu toate acestea este legitim de a vorbi de unele diferențe regionale care ar putea fi considerate în mod retrospectiv drept trăsături naționale". (Manfred F. Buckowzer, *Histoire de la musique,* op. cit. p. 802).

https://biblioteca-digitala.ro

Deosebirile „naţionale“ se vor manifesta odată cu stăpînirea deplină a tehnicii contrapunctice, îndeosebi în conţinutul expresiv al compoziţiilor polifone. Cum însă în prezentul studiu nu intenţionăm să înfăţişăm creaţia polifonă din ţările occidentale în plenitudinea desfăşurării ei istorice, — ceea ce poate oferi orice manual de istoria muzicii —, ci scopul nostru este acela de a urmări diversitatea modului de îmbinare a tendinţelor orizontale şi verticale, vom scoate în evidenţă doar acele momente ale procesului de dezvoltare a polifoniei, în care modul de îmbinare se manifestă într-o formă mai caracteristică, cu predominarea cînd a uneia, cînd a alteia dintre cele două forţe antagonice care stau la baza muzicii pe mai multe voci.

Aspecte deosebit de caracteristice în privinţa aceasta le oferă creaţia celor trei generaţii de compozitori aparţinînd şcolii franco-flamande.

Sprijinindu-se pe progresele realizate de către francezi şi italieni, în cursul celor două secole anterioare, compozitorii din şcoala franco-flamandă (1400—1550) au lărgit odată cu mijloacele tehnice şi sfera expresivă a muzicii. Celor trei generaţii de compozitori care au format această şcoală, le-a revenit misiunea istorică de a dezvolta la cel mai înalt grad tehnica contrapunctică prin elaborarea unor procedee, ca *imitaţia*, (reproducerea exactă, ori mai mult sau mai puţin *liberă*) a desenului melodic a uneia dintre voci de către celelalte voci.

Ei au fost şi primii care au folosit *inversarea* desenului melodic, a unei idei muzicale, *recurenţa* acestei forme inversate, precum şi *inversarea formei recurente*.

Artificiile contrapunctice ale şcolii franco-flamande nu au constituit un scop în sine, ci acestea serveau drept mijloc de a asigura coeziunea formei, pe temeiul căreia melodiile suprapuse puteau să-şi îndeplinească funcţia lor expresivă.

Din numărul mare de compozitori care au alcătuit cele trei generaţii ale şcolii franco-flamande [13]), vom aminti doar pe cei mai importanţi.

În timp ce creaţia primei generaţii de compozitori, din care făceau parte personalităţi de seamă ca Duffay, Ockeghem, Obrecht, Binchois (lucrări corale religioase şi lumeşti), era caracterizată prin predominarea forţelor orizontal-lineare, în aceea a generaţiei următoare (Josquin de Prés, Pierre de la Rue, Antoine Brumel etc.), simţul armonic tinde spre o afirmare tot mai evidentă, ajungîndu-se pînă la urmă, în lucrările religioase şi laice ale compozitorilor din cea de a treia generaţie, (Orlando di Lasso, Clemens Non Papa, Philip da Monte, etc.), la echilibrarea celor două forţe divergente : orizontalul şi verticalul.

Josquin de Prés — „Missa sine nomine“

Aceleaşi caracteristici de stil sînt proprii şi polifoniei vocale italiene a Renaşterii. Adoptînd cuceririle tehnice ale şcolii franco-flamande — în unele cazuri chiar prin intermediul direct al unora dintre reprezentanţii şcolii, care (ca Josquin de Prés, Clemens Non Papa, Adrian Willaert), au activat mai mult timp în Italia, — creaţia polifonă italiană a ajuns şi ea la un înalt grad de desăvîrşire. După înflorirea în secolul al XV-lea a genului laic al *Frottolei*, cu o evidentă subliniere a verticalului, în creaţia compozitorilor italieni din secolul XVI-lea, armonioasa îmbinare a orizontalului cu verticalul are drept rezultat o înaltă forţă expresivă, atît în creaţia liturgică cît şi cea profană a lui Giovanni Pierluigi da Palestrina şi a altor reprezentanţi ai şcolii din Roma (Viadana, Ancrio, Soriano etc.). Spre deosebire de aceşti maeştri care au cultivat numai genul coral *a capella*, creînd modele neîntrecute în acest domeniu, reprezentanţii şcolii veneţiene (pe lîngă flamandul Willaert, italienii Andrea şi Giovani Gabrieli) au compus lucrări în care corul este însoţit de orchestră.

[13]) Şcoala franco-flamandă s-a născut şi înflorit în fostul ducat al Burgundiei, care cuprindea cîteva regiuni din nordul Franţei şi din teritoriul Belgiei şi Olandei de astăzi, avînd o populaţie în parte de limbă franceză, în parte de limbă flamandă.

https://biblioteca-digitala.ro

În timp ce stilul compozitorilor din *Şcoala romană,* în frunte cu Palestrina, se distinge prin structura eminamente diatonică a melodiei şi a acordurilor, ce rezultă din mersul vocilor suprapuse,

[14])

Palestrina : „Madrigal"

stilul muzicienilor veneţieni menţionaţi, la care se adaugă apoi şi Claudio Monteverdi, este caracterizat prin introducerea şi a unor elemente cromatice în melodie şi în armonie. Cromatismul îşi va pune apoi pecetea sa în mod deosebit de caracteristic pe lucrările vocale ale lui Luca Marenzio, Cipriano da Rore şi mai ales Gesualdo da Venosa, la care armonia se afirmă ca un important mijloc de exprimare.

Gesualdo : „Madrigal"

Cu înflorirea rapidă a muzicii instrumentale, armonia participă cu o importanţă crescîndă la exprimarea conţinutului emoţional, influenţînd nu numai structura melodică dar şi raportul dintre forţa orizontală şi cea verticală a muzicii. Creşterea importantă a armoniei se face simţită mai ales în muzica franceză a secolelor XVII — XVIII care tinde tot mai mult spre *omofonia armonică.* Aceasta se reflectă şi în teoria muzicii timpului, a cărui cel mai de seamă reprezentant, ilustrul compozitor de operă *Philippe Rameau,* afirma că melodia se naşte din armonie, şi astfel anumite părţi a unei compoziţii scrise pe mai multe voci, erau subordonate unor considerente verticale. Doar în muzica maeştrilor italieni (mai ales în aceea a lui Vivaldi) şi germani în frunte cu Bach, dinamica desfăşurare a unor melodii simultane se îmbină organic cu energiile funcţionale ale armoniei [15]).

În muzica lui Bach nu ştim ce să admirăm mai mult ; impresionanta libertate a desfăşurării vocilor suprapuse, individualizarea fiecărei linii melodice în parte, sau plinătatea armonică a lucrărilor sale.

Acest dublu aspect al muzicii lui Bach a dat loc la moduri diferite de înţelegere a ei. Astfel, Beethoven vedea în Bach înainte de toate pe „patriarhul armoniei". Neîntrecuta măiestrie contrapunctică a lui Bach, l-a influenţat pe Beethoven abia în cea de a treia sa perioadă de creaţie. Admirată în secolul al XIX-lea de către compozitorii romantici, dar exercitînd doar o neînsemnată influenţă asupra creaţiei lor, reprezentanţii neoclasicismului din prima parte a secolului nostru se consideră succesorii spirituali direcţi ai lui Bach. Dar anumite deosebiri de vedere în privinţa primatului unuia sau altuia din componentele muzicii sale, mai persistă şi azi în rîndul muzicologilor.

Astfel de pildă, Paul Becker afirmă, în legătură cu muzica lui Bach, că : „În cadrul unei muzici concepute armonic, nu poate exista o polifonie instrumentală, fiindcă aceasta ar constitui o contradicţie în sine", şi că „Orice muzică armonică nu reprezintă decît o monofonie multiplicată" [16]). Astfel, după Becker, în muzica lui Bach, liniile suprapuse trebuie în-

[14]) Publicat în : *Polifonia vocală a Renaşterii de* Max Eisicovits, Ed. Muz., 1969, pag. 279.

[15]) Urmărind procesul de dezvoltare al muzicii europene de la apariţia polifoniei încoace, vom constata că, exceptînd creaţia lui Bach, în care, pentru prima şi pînă acum ultima dată în istoria muzicii, forţele orizontale şi cele verticale contribuie în mod egal la exprimarea conţinutului emoţional, în toate celelalte epoci stilistice, rolul predominant al uneia dintre componentele muzicii a avut drept urmare rolul mai mult sau mai puţin secundar al celorlalte. Astfel de pildă, spre deosebire de creaţia franco-flamandă, în care predomină melodia ca mijloc principal de expresie, cea post-romantică din secolele XIX—XX este caracterizată prin hipertrofica dezvoltare a armoniei, avînd drept consecinţă, nu numai atrofierea ritmului, dar şi a melodiei care devenise un „reflex" al armoniei.

Judecînd creaţia perioadelor anterioare în lumina conceptului armonic, romantismul din secolul XIX nu vedea în creaţia franco-flamandă decît o artă rigidă, mai mult sau mai puţin formalistă, redusă ca posibilităţi expresive. În cursul primei jumătăţi a secolului nostru, în urma revenirii la un concept predominant polifon, sensibilitatea contemporană manifestă o vădită afinitate faţă de arta şcolii franco-flamande.

[16]) P. Becker, op. cit. pag. 105.

https://biblioteca-digitala.ro

ţelese nu ca individualităţi melodice izvorîte dintr-un concept orizontal al muzicii, ci născute din înlănţuirea funcţională a acordurilor care în desfăşurarea lor orizontală sînt purtate de expansiunea armonică.

Muzicologul elveţian Ernst Kurth, analizînd în lucrarea sa *Bazele contrapunctului liniar* [17]), muzica lui Bach, ajunge la alte concluzii afirmînd că : „O melodie absolută, lipsită cu totul de orice relaţii armonice, nu poate fi desigur imaginată. Dar, anumite imperative de ordin acordic, care trec dincolo de linia melodică, nu reprezintă însă cauza genetică a liniei. Deci nu linia s-a născut dintr-un latent impuls primar armonic, ci invers, ea conţine acele momente de relaţii acordice, care abia într-o sensibilitate muzicală mai evoluată capătă o interpretare armonică. Întreaga forţă, permanentul conţinut dinamic al stilului melodic-polifon al lui Bach rezidă în energia liniilor sale. Aceasta nu se referă numai la efectul „notelor sensibile", ci la întreaga sa artă de dezvoltare melodică în general. De aceea stilul său este atît de intensiv străbătut de energie. Toate manifestările artei polifone, atît cele tehnice cît şi cele formale, sînt expresia unei tensiuni. Acela care porneşte de la stilul clasic, aude în polifonia lui Bach în mod totdeauna prea unilateral numai efectele frumuseţilor armonice, dezvoltările ei tonale şi nuanţările ei, în loc de a înţelege mişcarea ca adevărată esenţă a specificului ei artistic".

Unii teoreticieni susţin că individualizarea atît de conturată a tuturor vocilor a putut fi realizată de către Bach, datorită faptului că în ciuda simţului său armonic modern, el a rămas ataşat stilului contrapunctic *a capella* a secolului XVI, în care, cu toate considerentele verticale, melodiile suprapuse se desfăşoară cu o impresionantă libertate. Muzicologul Jacques Handschin este de părere că în timp ce Bach a introdus în muzica sa de orgă vechiul stil *a capella*, în creaţia sa pentru orchestră, vocalul se îmbină cu respectarea particularităţilor caracteristice stilului instrumental [18]). Varietatea mijloacelor de exprimare folosite de Bach, şi diversitatea modului lor de combinare a avut drept consecinţă şi interpretarea lor teoretică diferită, din care am spicuit doar cîteva care ni s-au părut mai semnificative. Astfel, părerea de mai sus este în vădită contradicţie de pildă, cu aceea a aceluiaşi Paul Becker [19]) care îl consideră pe Bach drept un creator cu o sensibilitate muzicală specific instrumentală şi astfel esenţial deosebit de contemporanul său Händel, reprezentant tipic al unui compozitor cu o sensibilitate muzicală eminamente vocală.

[17]) Ed. Max Hesse, Berlin 1922, pag. 17.

[18]) J. Handshin, *Histoire de la musique*, op. cit.

[19]) Paul Becker, *Musik Geschichte der musikalischen Formwandlungen* op. cit. pag. 105.

J. S. Bach — „Arta fugii"

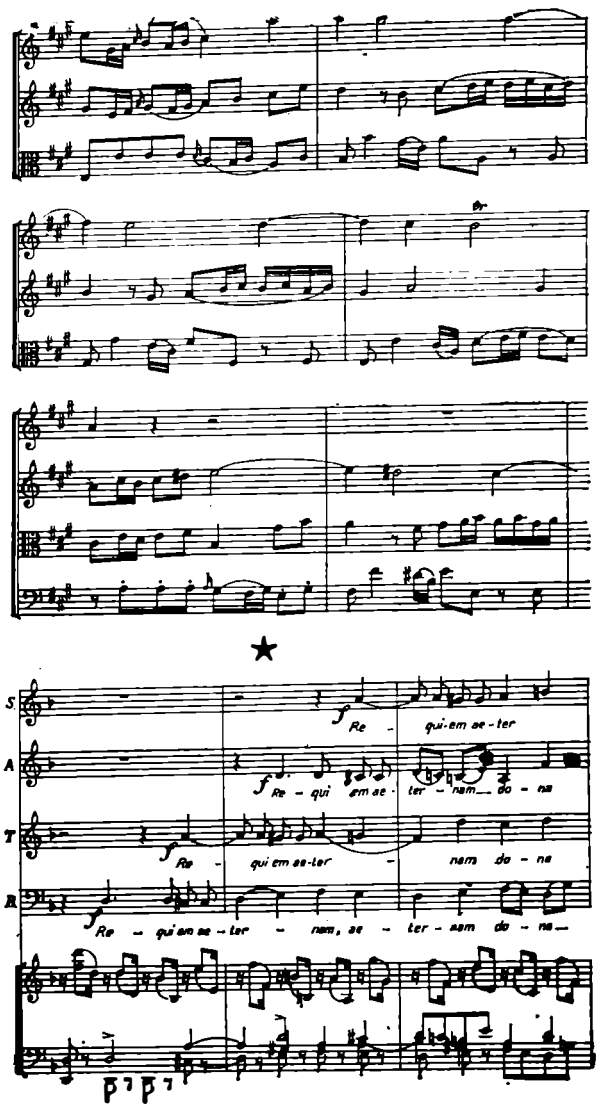
După cum se ştie cu Bach şi cu Händel se încheie epoca Barocului, epoca înfloririi deosebite a muzicii concepută pe mai multe voci, urmată de o altă perioadă stilistică în care sensibilitatea artistică se va manifesta într-o muzică organizată vertical.

Astfel, în creaţia compozitorilor din generaţia de după Bach, în frunte cu fiii marelui muzician (exceptînd pe Friedemann), polifonia, în contradicţie cu gîndirea muzicală *omofon-armonică* a acestor compozitori, este cu totul absentă. Abia în creaţia clasicilor vienezi scrierea pe mai multe voci va avea din nou un rol important. În această epocă a gîndirii muzicale verticale, polifonia liniară se transformă însă în *contrapunct armonic*, în care mersul vocilor este determinat de considerente predominant verticale.

O comparaţie între următoarele exemple extrase din muzica lui Haydn, Mozart şi Beethoven, cu exemplele de mai înainte din muzica polifonică medievală şi a lui Bach, ne va arăta diferenţele esenţiale care există în folosirea

Haydn : „Cvartetul nr. 48"

https://biblioteca-digitala.ro



Mozart — „Recviem“

Beethoven — „Cvartet de coarde“ op. 131

a diferite mijloace ale modului de exprimare pe mai multe voci.

Muzica de după Beethoven se dezvoltă din ce în ce mai mult în direcţia primatului armonic, astfel la mulţi compozitori romantici, ca de exemplu la Weber, Schubert, Berlioz, Chopin, Liszt, suprapunerile de melodii simultane sînt aproape cu totul absente, excepţie reprezentînd în aceeaşi perioadă, compozitorii romantici „clasicizanţi“ : ca Mendelssohn, Brahms, care, datorită unor tendinţe retrospective folosesc în mod mai amplu mijloace contrapunctice.

Brahms — „Recviemul german“

Cel mai mare contrapunctist dintre romantici a fost desigur Bruckner. Dar cu toate că în muzica sa contrapunctul este unul din mijloacele importante de expresie şi de construcţie a monumentalelor sale simfonii şi misse, împletitura melodiilor suprapuse este totuşi

Bruckner : Tema II din „Simfonia a IV-a“

https://biblioteca-digitala.ro

subordonată sensului vertical al acordurilor și a înlănțuirii lor.

La Schumann, compozitor cu o sensibilitate eminamente armonică, apariția unor lucrări cu caracter polifon, ca de pildă *Schițe pentru pian cu pedală* și *6 Fughette*, sînt fructul accidental al preocupării sale de muzica lui Bach.

La Wagner, cel mai mare armonist al secolului al XIX-lea, de la care pornește întregul proces de hipertrofică dezvoltare a armoniei, folosirea mijloacelor contrapunctice este legată de tehnica leitmotivelor care, din necesități de a comenta acțiunea scenică, sînt adeseori suprapuse sau combinate între ele.

Un alt caz îl reprezintă — tot în muzica lui Wagner — suprapunerea de mai multe teme de sine stătătoare, ca de pildă întîlnirea la punctul culminant al uverturii operei *Maeștrii cîntăreți*, a celor trei teme ce-și fac apariția anterioară în cursul părții expozitive a lucrării.

Wagner — Uvertura la opera „Maeștrii cîntăreți din Nürnberg"

În acest caz este mai just să se vorbească de „poliodie", în sensul în care folosește Guido Adler [20]) acest termen, decît de polifonie propriu-zisă.

În ordine cronologică, primul dintre compozitorii de după Wagner, care în lucrările sale simfonice manifestă tendințe vădite de eliberarea liniilor de servitutea armonică este Gustav Mahler, influențînd în acest sens pe A. Schönberg în prima sa manieră stilistică, ce ține pînă la trecerea sa la sistemul dodecafonic serial.

În muzica post-romantică de după Wagner, Max Reger se distinge prin consecventa utilizare a scrierii contrapunctice. El este considerat de către unii muzicologi drept un fel de Bach modern. Această părere se datorește faptului că Max Reger folosește cu o preferință specială formele muzicale ale Barocului *(fuga, passacaglia, variația figurativă, tocatta* etc.) Adevărul este însă că, spre deosebire de armonia post-wagneriană, ajunsă într-un stadiu de extremă diferențiere, mijloc de exprimare eminamente individualist, adevărata polifonie este caracterizată, după cum am mai afirmat, în general prin caracterul mai obiectiv al modului de exprimare. Ori, Max Reger, compozitor prin excelență romantic, individualist, a oglindit în muzica sa nu numai criza spirituală a epocii, dar mai ales propriile sale frămîntări sufletești ce și-au găsit expresia într-un limbaj armonic oarecum difuz, intens îmbibat de cromatism. Pentru a evita pericolul de a cădea în amorf și pentru a asigura formei muzicale o osatură solidă, Reger a fost nevoit să recurgă la mijloacele contrapunctice.

Mai mult ca la oricare compozitor post-romantic, la Reger melodia (după cum am amintit în studiul anterior, *Despre melodie)* devine adeseori o proiecție a armoniei, izvorîtă din înlănțuirea acordurilor, din modul de rezolvare a multiplelor sensibile simultane ale unor acorduri alterate. Astfel, spre deosebire de polifonia Barocului, în muzica lui Reger vocile interioare ale țesutului contrapunctic își pierd într-o măsură și mai accentuată decît melodia discantului, independența și pregnanța contururilor.

Reger — „Cvartet pentru coarde" op. 45 nr. 1

Aproximativ de pe la mijlocul celui de al doilea deceniu al secolului nostru, un număr din ce în ce mai mare de compozitori încep să acorde — ca o reacție împotriva exceselor individualiste ale post-romantismului (mai ales a curentului expresionist) și ca urmare a unei atitudini schimbate — un interes deosebit polifoniei, care oferea pe de o parte posibilitatea unei mai obiective exprimări, pe de altă parte reîntronarea melodiei și în același timp și a elementului arhitectural al muzicii în drepturile lor firești. Această tendință a dat naștere la curentul *neo-clasic*, care sub lozinca „retour à Bach" a luat drept model muzica neîntrecutului contrapunctist, manifestînd și un interes deosebit pentru formele Barocului.

Primele semne ale noilor tendințe stilistice care, de pe la 1920, se vor afirma cu o vigoare deosebită în curentul neoclasic, se conturează în creația lui Ferrucio Benvenuto Busoni, începînd cu lucrările sale de pian ca: *Fantezia*

[20]) G. Adler — *Musikgeschichte als Stilwandlungen.*

https://biblioteca-digitala.ro

BACH (1909), *Fantezia Contrapuntistica (1910)*. Pianist de renume mondial, unul dintre cei mai mari cunoscători și interpreți ai muzicii lui Bach, nemulțumit de unilaterala dezvoltare a muzicii din timpul său pe linia atotputernicei dominații a armoniei, Busoni vedea regenerarea artei sonore într-o reîntoarcere la o muzică în care melodia, la fel ca în creația lui Bach, are un rol preponderent. Fructul artistic al concepțiilor sale artistice — expuse și într-o lucrare teoretică, *Schița unei noi estetici a artei muzicale* (1907), — sînt în afară de cele două lucrări menționate mai sus : 4 sonatine pentru pian, lucrări pentru orchestră, patru opere.

Printre primii și cei mai importanți reprezentanți ai neoclasicismului a fost și Igor Strawinsky.

Stravinsky : final din „Octetul pentru suflători"

Negînd posibilitățile expresive ale muzicii (ceea ce însă este infirmat de propria sa creație) Strawinsky vedea în neoclasicism un curent artistic în acord cu concepțiile sale estetice. Considerîndu-se un „constructor" de edificii sonore, el urmărea să construiască structuri care, datorită caracterului lor static, aveau menirea să producă un alt efect al „timpului muzical" decît acela produs de muzica tradițională. Concepțiile sale estetice sînt clar exprimate prin cunoscuta sa definiție despre arta sunetelor : „Muzica este singurul domeniu în care omul poate realiza prezentul. Datorită imperfecțiunii naturii noastre sîntem supuși trecerii timpului, categoriilor de *viitor* și *trecut*, fără a reuși de a realiza într-adevăr prezentul, de a face deci să se oprească timpul, de a stabili o ordine între lucruri și înainte de toate o ordine între om și timp. Pentru a fi realizată această ordine, este nevoie imperioasă de o construcție. Dacă construcția și ordinea sînt realizate, totul a fost spus".

După cum se știe, Strawinsky a parcurs de-a lungul activității sale creatoare un drum destul de sinuos. După ce devenise celebru prin lucrările sale din perioada sa națională, el a rupt brusc cu stilul său de pînă atunci, pentru a deveni un adept al neoclasicismului. Ambele stiluri aveau un caracter strict diatonic. Combătînd ani de-a rîndul sistemul serial al lui Schönberg, el își însușește pînă la urmă dodecafonismul serial, compunînd în cea de a treia sa perioadă de creație numai lucrări pe baza acestui sistem.

Tendințele generale spre noul mod de exprimare s-au manifestat și la compozitorii italieni din acel timp, printr-o orientare spre tezaurul cîntării gregoriene, considerată de ei drept model de melodie, avînd sens expresiv și fără o întregire armonică. Primul care, în lucrările sale instrumentale a utilizat elemente melodice gregoriene a fost Ottorino Respighi *(Quartetto dorico, Tre preludii sopra una melodia gregoriana, Concerto gregoriano, etc.)*. Cîtă importanță se acordă de către compozitorii italieni *gregorianului* se poate constata din cele afirmate de către Gian Francesco Malipiero, cel mai de seamă reprezentant al muzicii italiene din secolul XX, care spune într-una din scrierile sale [21]) *(Del contrapunto e della composizione)* : „Italia, țară catolică și mediteraniană, va trebui să se convingă mai devreme sau mai tîrziu că *gregorianul* este expresia muzicală eminamente națională, pe care va trebui reconstituit întregul edificiu al muzicii noastre". Pornind de la sursele *gregorianului,* muzica sa are un caracter preponderent linear-melodic, cu o structură eminamente diatonică.

Fr. Malipiero — „Patru invențiuni pentru orchestră"

Folosirea scriiturii lineare este caracteristică și pentru creația contemporanului său Alfredo Casella, cît și pentru Goffredo Petrassi, compozitor din generația următoare.

În timp ce la compozitorii menționați, *bi* și *politonalitatea* nu este folosită ca unica modalitate de exprimare, în creația compozitorului francez Darius Milhaud, mișcarea vocilor în

[21]) Fr. Malipiero : *Del contrapunto e della composizione.*

https://biblioteca-digitala.ro

cadrul unor suprapuneri de tonalităţi diferite devine sistem.

Milhaud : „Cvartetul nr. 2“ (final)

Un rol important îl are scriitura pe mai multe voci şi în muzica lui Artur Honegger, scriitură care a suferit însă în cursul activităţii creatoare a compozitorului modificări. Astfel, în timp ce în prima perioadă de creaţie a compozitorului predomină diatonicul, (ca de exemplu în *Pastorale d'Eté*, în oratoriul *Le roi David,* etc), mai tîrziu, odată cu o mare complexitate a mijloacelor armonice şi scrierea contrapunctică devine mai densă şi mai cromatică.

Dacă vom mai adăuga că muzica lui Paul Hindemith, unul dintre cei mai importanţi reprezentanţi ai neo-clasicismului, diferă prin abundenţa cromatismului în melodie şi în armonie de caracterul predominant diatonic al creaţiei compozitorilor menţionaţi ce aparţin acestui curent, am mai întregit cu încă un aspect tabloul stilistic atît de variat al neoclasicismului.

Înainte de a trece însă la caracterizarea stilului hindemithian, trebuie arătat că scrierea pe mai multe voci nu s-a limitat numai la curentul neo-clasic ci, conceptul de polifonie liniară a fost adoptat de mulţi alţi compozitori de frunte ai secolului nostru, îmbrăcînd însă în creaţia lor alte forme stilistice. Exemple caracteristice le oferă în privinţa aceasta creaţia lui Schönberg şi a şcolii sale, precum şi aceea a lui Béla Bartók.

Mai apropiată de neoclasicism, fără sublinierea însă a laturii constructiviste a sa, se situează creaţia lui George Enescu şi Dmitri Şostakovici.

Este de arătat că Enescu, deşi înzestrat de la natură cu un simţ primar melodic (manifestat atît de convingător în *Preludiul la unison* al *Suitei I-a)* şi întărit în acest sens şi de tradiţia muzicală a poporului nostru, totuşi, în urma ataşamentului său faţă de tradiţia clasică, el s-a folosit în prima sa perioadă de creaţie, în mod plenar şi de posibilităţile expresive ale armoniei. Aceasta nu l-a împiedicat însă să dea fiecăreia dintre vocile suprapuse un contur melodic deosebit de pregnant.

Enescu : „Cvartet de coarde“ nr. 1

În lucrările sale de muzică de cameră, compuse în cei din urmă ani ai activităţii sale creatoare, odată cu frecvenţa elementului cromatic în melodie şi armonie, vocile suprapuse dobîndesc o mai mare libertate de mişcare.

https://biblioteca-digitala.ro

Enescu : „Octet"

Dmitri Şostakovici face parte dintre acei compozitori sovietici în a căror creaţie este folosită în mod frecvent scrierea pe mai multe voci. La început, nedepăşind caracterul contrapunctului clasic, mai pe urmă, probabil sub influenţa muzicii lui Mahler, în muzica compozitorului sovietic se accentuează tendinţele liniare, fără însă ca armonia să devină un rezultat secundar al întîlnirii vocilor suprapuse.

Revenind la Paul Hindemith, trebuie să arătăm că dintre toţi reprezentanţii curentului neoclasic, acest compozitor de frunte al muzicii contemporane germane a mers cel mai departe în emanciparea scriiturii sale de considerente verticale. Trebuie însă adăugat că în epoca debutului, stilul său era încă dependent de Brahms şi Reger, în consecinţă în creaţia sa din acel timp, deşi încă de la început polifonică, armonia avea încă un rol însemnat. De la op. 11 [22]), însă muzica sa dobîndeşte din ce în ce mai mult o structură liniară.

Judecînd după o primă impresie grafică, muzica lui Hindemith ar putea să pară celor neavizaţi f arte apropiată ca structură de cea dodecafonic serială a lui Schönberg. Asemănarea constă nu numai în abundenţa cromatismelor în melodie şi armonie, dar şi în densitatea scriiturii polifone, precum şi în modul de tratare cu totul liberă a disonanţelor.

[22]) P. Hindemith, *op. 11 — 5 Sonate.*

Hindemith : „Cvartet nr. 3"

Dar în timp ce melodiile lui Hindemith sînt născute din folosirea liberă a gamei cromatice, fără nici o restricţie în privinţa repetării într-o idee muzicală, a unuia sau a altuia din cele 12 semitonuri, ele păstrînd şi un anumit raport

Hindemith : Tema fugii din „Trio de coarde" op. 32

cu un ton central (adeseori într-o formă latentă), în muzica lui Schönberg, cele 12 sunete, din care în mod obligatoriu sînt alcătuite ideile muzicale, nu numai că nu se pot repeta conform principiilor care stau la baza acestui sistem, (vezi cele spuse în studiul *Despre melodie)* dar este anulată şi posibilitatea de a se stabili o ierarhie a lor, precum şi o relaţie a seriei cu un ton central.

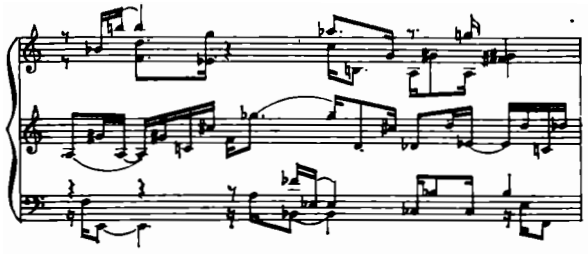
Alcătuirea în muzica lui Hindemith a melodiei din cele 12 sunete cromatice îngăduie înlănţuirea liberă a tuturor acordurilor ce pot fi formate pe fiecare treaptă a gamei cromatice, fie sub formă de acorduri integrale (cuprinzînd cele 12 semitonuri ale gamei cromatice), fie sub formă incompletă a acestui tip de acord.

Acest fel de gîndire armonică face posibilă prezenţa şi a unor acorduri de tip tradiţional (trisonuri, acorduri de septimă etc.), ceea ce în muzica dodecafonic-serială este exclus.

În timp ce în muzica lui Hindemith, alegerea acordurilor depinde de necesităţile expresive ale compozitorului, în cea dodecafonic-serială, forma şi succesiunea lor este predeterminată de principiul seriei.

Muzica ambilor compozitori fiind întemeiată pe dominaţia energiilor liniare, stilul lor, precum şi acela al adepţilor lor, se deosebeşte astfel în mod esenţial atît de stilul contrapunctic din perioada clasicismului vienez şi cel din timpul romanticilor cît şi de cel neoclasic. Deşi în creaţia lui Hindemith, tonalitatea nu este atît de clar conturată ca în muzica de pînă la el, totuşi datorită funcţiunii de sensibilă a numeroaselor sunete cuprinse în vocile interioare, se stabileşte o forţă de atracţie între acorduri şi astfel se creează o tensiune armonică ce este absentă în muzica lui Schönberg.

https://biblioteca-digitala.ro



Schönberg — „Variațiuni pentru orchestră" op. 31

Deși prin sursa ei folclorică mult deosebită ca stil de aceea a muzicii lui Hindemith și Schönberg, sub aspectul aceleiași structuri *pan-melodice,* creația lui Béla Bartók este tot atît de reprezentativă pentru conceptul contemporan de polifonie lineară.

Dar în ciuda acestui caracter melodic-liniar comun — accentuat și prin utilizarea sistematică a unor procedee contrapunctice adoptate de la maeștrii flamanzi —, deosebirile între muzica lui Bartók și a celorlalți doi compozitori, dar mai cu seamă cu aceea a lui Schönberg, sînt și mai mari și mai numeroase, decît asemănările.

Acestea nu provin numai din caracterul deosebit al structurii melodice a ideilor muzicale. În timp ce acele ale lui Bartók, născute dintr-un impuls primar melodic și dintr-un elan ritmic de mare vitalitate, au un caracter dinamic, temele lui Schönberg, elaborate pe baza respectării stricte a principiilor seriale, capătă în mod inevitabil un caracter static, abstract [23]).

Dar deosebirile rezidă în aceeași măsură și în rezultatul vertical al țesutului polifon. Considerînd seria, atît pe plan orizontal cît și vertical, ca singurul mijloc de a asigura coeziunea edificiilor sale sonore, Schönberg a ajuns prin riguroasa aplicare a principiilor seriei, la anularea unei atracțiuni nu numai între conglomeratele de sunete rezultînd din aplicarea în sens vertical a principiilor seriei, dar și în cazul în care o temă este susținută de o succesiune de acorduri placate. Un astfel de caz îl reprezintă de pildă, între multe altele, începutul cvartetului nr. 4.

Schönberg : „Cvartetul nr. 4"

[23] „Seria nu reprezintă decît un mijloc de referințe. Sunetele din care este alcătuită seria nu sînt încărcate de tensiune și astfel dinamismul muzical nu se poate constitui". Ernest Anserment — *L'expérience musicale et le monde d'aujourd'hui.* Revue Musicale Suisse 1949, nr. 2, (1 februarie) pag. 58.

Nici în acest caz acordurile nu au rostul de a crea o tensiune armonică ci, alcătuite conform principiului serial, ele sînt folosite cu unicul scop de a completa numărul de sunete cuprinse în melodie, cu restul de sunete ale seriei, pentru a putea acoperi astfel fiecare din „cîmpurile dodecafonice" [24]), cu totalitatea celor 12 semitonuri.

Cu toate că și Bartók consideră linia — melodia — ca principala forță motrice a desfășurării muzicale, el caută să asigure o mai mare coeziune a formei și prin alte mijloace decît cele de „incopciere" a melodiilor suprapuse pe baza procedeelor de tehnică imitatorică ce pot fi ilustrate cu următorul exemplu :

Bartók : „Cvratet nr. 4"

În acest scop el stabilește în cursul unei piese, anumite puncte de reper, cu ajutorul unor acorduri, care în mod frecvent reprezintă o combinație între un acord major și unul minor, sau conglomerate de sunete, care revenind din timp în timp, îndeplinesc un rol de cvasi tonică.

Fiind de părere că : „Excluderea sonorităților mai vechi ar însemna renunțarea la o bună parte a mijloacelor de expresie ale artei muzicale ; ori scopul final al străduințelor noastre este exploatarea completă a întregului material sonor" [25]), Bartók nu exclude înlănțuiri acordice, care adeseori alternează cu părți de structură pur polifonică. Adeseori apar și pedale sau note ținute în muzica sa

Bartók : „Cvartet nr. 6"

În afară de aceasta, Bartók folosește suprapuneri de melodii modale sau polimodale, (mai rar tonale sau politonale), ceea ce în mod evi-

[24]) Siegfried Boris „Der Schlüssel zür Musik von heute".

[25]) B. Bartók — *Problema muzicii noi (Das Problem der Neuen Musik")* în revista *Melos* 1920, nr. 1, 107—110.

https://biblioteca-digitala.ro

dent contribuie în plus la stabilirea unei tensiuni armonice.

În timp ce opera muzicală a lui Schönberg și a discipolului său Alban Berg, cu tot caracterul ei revoluționar mai păstrează încă legături cu trecutul, evidentă în folosirea unor forme tradiționale precum și în unele asemănări privind procedeele de dezvoltare ale temelor, creația unui alt reprezentant de primă importanță a școlii schönbergiene, Anton von Webern (cel puțin în ultimele sale zece lucrări, de la op. 21 la op. 31), este fructul unui inovatorism și mai radical decît acela caracteristic pentru cei doi reprezentanți ai școlii vieneze moderne menționați mai sus.

În muzica lui Webern, forma este comprimată la maximum, avînd în general un caracter aforistic ; în loc de teme, piesele sînt construite (doar cu excepția celor două cantate op. 29—31), din motive scurte, de sine stătătoare, care în general nu cuprind mai mult de trei sau patru sunete. Mai frecvent însă (ca de pildă în *Cvartetul de coarde*, în *Variațiunile pentru orchestră*, etc.) forma este alcătuită din sunete izolate, reprezentînd singurul material de construcție al compozițiilor sale.

Webern — „Cvartet pentru coarde"

Pentru a putea construi dintr-o astfel de substanță „vaporoasă" o formă muzicală, al cărui efect estetic rezidă în varietatea succesiunilor timbrale, era necesară o deosebit de riguroasă organizare a materialului sonor.

Una din principalele metode de o astfel de organizare, o constituie *Canonul* sau în unele cazuri și *Imitația liberă* ; din cauza repartizării sunetelor în registre diferite, situate nu numai la distanțe mari dar despărțite și de pauze, legitatea acestor forme nu se impune cu ușurință atenției ascultătorilor.

Pe cînd Webern a organizat în creația sa numai doi din parametrii materialului sau al unei piese — înălțimea și durata sunetelor — urmașii săi spirituali (amintiți în studiul *Despre melodie*) stimulați și de experimentele lui Olivier Messiaen (*Ile de Feu II* și *Mode de valeurs et d'intensité*), au organizat și ceilalți parametri : Culoarea, intensitatea, modul de atac al sunetelor.

Trebuie amintit că cele două lucrări menționate constituie excepții în ansamblul creației lui Messiaen.

Elaborînd pe temeiul *modurilor cu transpoziție limitată și a ritmurilor non retrogradabile* un sistem muzical propriu, expus în lucrarea sa teoretică *Technique de mon langage musical* (Ed. Leduc, Paris, 1942), în ciuda unor îngrădiri pe care și le impune compozitorul, (ostinati, canon pe baza ritmurilor nonretrogradabile etc., ce scapă însă atenției auditorilor, aceștia avînd după părerea lui Messiaen, singura dorință de a fi seduși de frumusețea muzicii), ele oferă totuși largi posibilități de combinare orizontală și verticală a sunetelor.

Olivier Messiaen — „Trei mici liturghii" (nr. I)

Cum prezentul studiu are ca scop principal de a urmări diversitatea formelor de manifestare în trecut și în prezent a scrierii pe mai multe voci, vom acorda și în cazul lui

https://biblioteca-digitala.ro

Messiaen atenția noastră examinării aspectelor de polifonie a muzicii sale.

Messiaen afirmă că : „Melodia, elementul cel mai nobil al muzicii trebuie să fie scopul principal al căutărilor noastre" și că „să lucrăm întotdeauna melodic ; ritmul rămînînd simplu și cedînd pasul dezvoltării melodice, armonia aleasă să fie cea veritabilă, adică cea cerută de melodie și izvorîtă din ea", demonstrează în mod concludent cîtă importanță acordă în muzica sa substanței melodice. Ea este distribuită pe mai multe planuri orizontale, între care există însă deosebiri în ceea ce privește funcția lor expresivă. Pe lîngă una sau două melodii suprapuse cu un relief expresiv, bine conturat, coexistă în general și alte linii melodice, cu un caracter oarecum „ornamental". Alcătuite în mod frecvent dintr-o înlănțuire de motive împrumutate de Messiaen din cîntul păsărilor, rostul principal al acestor linii melodice secundare este de a contribui la opulența și strălucirea coloritului orchestral care, de fapt reprezintă un element nu mai puțin important de expresie decît melodia și armonia în ansamblul mijloacelor de expresie a muzicii lui Messiaen.

După ce la numeroși compozitori, (luînd ca exemplu lucrările citate ale lui Messiaen și Webern), în urma rigorilor autoimpuse, structura unei lucrări a ajuns să fie predeterminată pînă în cele mai mărunte detalii ale ei (citățm în acest sens lucrări ale lui Karlheinz Stockhausen, Janis Xenakis, etc., drept reacție împotriva acestor rigori excesive a apărut dorința de a atenua măcar în parte aceste îngrădiri, apelîndu-se la accidental, la anumite procedee de a intercala între părțile fixe ale unei lucrări riguros structurate și părți *aleatorice* (de la *alea* = zar) al căror mod de realizare este lăsat la inspirația momentană a executantului.

Împărtășindu-se în ultimii ani tot mai mult convingerea că sistemul serial nu mai oferă posibilități de dezvoltare artei sonore, în căutarea unor modalități inedite, s-a ajuns în noile curente avangardiste (după cum am mai amintit în studiul *Despre melodie*), la construirea de forme muzicale pe calea explorării și a exploatării timbrurilor instrumentale, valorificînd efectele lor coloristice. Acestea sînt produse fie cu ajutorul instrumentelor tradiționale, fie cu aparate electronice construite special în acest scop. Melodia, armonia și polifonia, aparținînd după părerea avangardiștilor unei culturi apuse, au dispărut din muzica de avangardă însă au servit altor compozitori ca : Henry Dutilleux, André Jolivet, Günther Bialas, Paul Dessau, Boris Blaher, Siegfried Mathus etc., de a crea lucrări reprezentative pentru sensibilitatea omului contemporan.

https://biblioteca-digitala.ro